

MŰHELYTANULMÁNY

Laskai Anna

BEJEGYZÉSEK DOHNÁNYI ZENEI TÁRGYÚ KÖNYVEIBEN*

Dohnányi Ernő amerikai hagyatékának Magyarországra kerülésével a Dohnányi-kutatás számára jelentős források váltak elérhetővé.¹ A szóban forgó dokumentumcsoporton belül a zeneszerző egyesült államokbeli könyvtárának és kottatárának példányai is hazakerültek, így lehetővé vált egy olyan tématerület vizsgálata, amelyre a zeneszerző életművét feldolgozó tudományos munka mindeddig igen kevés figyelmet irányított.² A kérdést, hogyan is nézhetett ki Dohnányi könyvtára, és milyen lehetett annak összetétele, elsőként Kelemen Éva tette fel, és járta körül a zeneszerző életének azon helyszíneit, ahol a komponistának számottevő könyvtára gyűlhetett össze.³ Míg Kelemen korabeli híradásokra és visszaemlékezésekre támaszkodott, addig jelen sorok írója számára – az amerikai Dohnányi-hagyaték Magyarországra kerülésének köszönhetően – immár hozzáférhetők azok a kötetek, melyeket a zeneszerző utolsó éveiben forgatott. Az Egyesült Államokból kerültek elő továbbá azok a listák is, amelyek Dohnányi korábbi – Magyarországon található – gyűjteményeinek tételeit rögzítik. A zeneszerző magyarországi könyv- és kottaállományáról Dohnányi hűga állított össze és küldött Amerikába listákat, melyek egyrészt a komponista egykori Széher úti villájában megmaradt köteteket, másrészt pedig a zeneszerző hűga lakhelyén – a Városmajor utcában – található és

* Tanulmányom a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2017-ben megvédett szakdolgozatom egy részének szerkesztett változata. Ezúton szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Kusz Veronikának, aki értékes tanácsaival segítette munkámat. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Az amerikai hagyaték történetéről és felépítéséről ld. Kusz Veronika: *Dohnányi Ernő hagyatéka a Zenetudományi Intézetben. A dokumentumok felhasználása a kutatásban*. http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/docs/DE_amerikai_hagyateka_a_ZTI-ben.pdf (Utolsó megtekintés: 2018. július 5.). A szóban forgó hagyaték jelenleg az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában található (a továbbiakban: ZTI MZA Dohnányi). A tanulmányban közölt faksimileket is az előbbieken említett gyűjtemény őrzi. Itt szeretnék köszönetet mondani Dalos Annának, az archívum vezetőjének, hogy hozzájárult a dokumentumok közléséhez.

2 Dohnányi könyv- és kottatárának történetéről ld. jelen tanulmány szerzőjének kétrészes tanulmányát: Laskai Anna: „Hát, kultúrebereknek mindig van”. Dohnányi Ernő könyv- és kottatárának története”, 1–2, *Muzsika* LX/10. (2017. december), 11–15., LXI/1. (2018. január), 14–18.

3 Kelemen Éva: „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtárban”. In: *Dohnányi Évkönyv* 2005. Szerk. Gombos László–Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 32–62.

Dohnányi tulajdonát képező kottaanyagot tartalmazzák.⁴ Dohnányi amerikai könyvtárának példányairól közvetlenül a hazaszállítás előtt összeállított legfrissebb lajstromokon kívül korábban Zachár Ilona, a komponista harmadik felesége állított össze listát férje halálát követően.

Jelen tanulmány ez utóbbi gyűjteménynek, a zeneszerző amerikai könyvtárának tételeit teszi vizsgálatá tárgyává, mivel ezek a kötetek ma már fizikailag is hozzáférhetők. Ezen belül is csupán a zeneszerző szakmai érdeklődésének dokumentumait, vagyis a zenei tárgyú munkákban található margináliákat tanulmányozza. A szóban forgó kötetek bejegyzéseinek vizsgálata által ugyanis nem csupán abba nyerhetünk betekintést, hogy milyen köteteket forgatott Dohnányi, de abba is, hogy az egyes munkákban melyek voltak azok a részek, amelyeket valamilyen okból megjelölt magának.

A korábban említett és a magyarországi könyvtár tételeit rögzítő források hozzáférhetősége ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy összehasonlítsuk Dohnányi korábbi gyűjteményét emigrációja után összeállított könyvtárával. A fennmaradt források tanúsága alapján ugyanis úgy látszik, hogy Dohnányi magyarországi és amerikai zenei könyvtára összetételében és jellegében is különbözött egymástól. Míg a Széher úti gyűjteményben főleg a zeneszerző-életrajzok és a levelezéskötetek voltak túlsúlyban, addig a tallahasseei ház dokumentumai között nagyszámú zeneszerzés-elméleti és összhangzattankönyv szerepel.

Hogy Dohnányi utolsó éveiben több elméleti munkát is forgatott, az persze azzal magyarázható, hogy míg korábban csupán általános érdeklődéssel fordult a komponisták életútja felé, addig 1949-től haláláig a Florida State Universityn a zongora mellett zeneszerzést és összhangzattant is oktatott, amihez megfelelő felkészültséggel kellett rendelkeznie. Ráadásul az amerikai évtizedben vendégprofesszorként évente megfordult Athensben az Ohio Universityn, valamint a kansasi (1951, 1952, 1953), wisconsini (1955), georgiai (1951, 1955) és San Franciscó-i (1951) egyetemen is.⁵ A felsorolt helyszíneken zongora-, zeneszerzés- és karmester-mesterkurzusai mellett hangversenyt és hangversennyel egybekötött, úgynevezett *lecture-recital*t is tartott.⁶ Ez utóbbi persze több felkészülést és fáradságot jelentett az angol nyelvű előadástól idegenkedő Dohnányi számára, amit felesége, Zachár Ilona így kommentált: „neki előkészülni ilyen beszédre tízszer nagyobb munka és fáradság, mint egy koncertet leadni, és a honorárium nevetségesen kevés”.⁷

4 Ez utóbbit Csuka Béla, a Filharmóniai Társaság gordonkaművésze és titkára állította össze. Az eredeti dokumentumokat a Florida State University (a továbbiakban: FSU) Kilényi–Dohnányi-gyűjteménye őrzi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16.

5 Kusz Veronika: „... a zenepedagógusok elszörnyülködésére”. Dohnányi Ernő és a laprólolvasás”, *Parlando* LIV/2. (2012). <http://www.parlando.hu/2012/2012-2/2012-2-07.htm> (utolsó megtekintés: 2018. július 5.).

6 Uott

7 A levelet ld.: ZTI MZA, Dohnányi: Ilona von Dohnányi levele Andrew Schulhofnak, 1954. október 1., MZA-DE-Ta-Script 82.245.

Ezekből az előadásokból kettő maradt fenn, melyeket Dohnányi felesége az *A Song of Life* című, férjéről írt visszaemlékezése függelékében is közölt.⁸ A két szöveg: a „Sight Readig” („Laprólolvasás”)⁹ és a „Romanticism in Beethoven’s Piano-forte Sonatas” („A romantika Beethoven zongoraszonátaiban”)¹⁰ című előadás közül az utóbbi hangfelvétel formájában is fennmaradt.¹¹ Ugyanakkor e két beszéd elkészítéséhez Dohnányi feltételezhetően csupán a Beethoven zongoraszonátaírói tartott előadásához használhatott szakirodalmat. Az amerikai hagyatékok dokumentumai között ráadásul fellelhető egy hasonló típusú – ám komolyabb – előadás vázlata, mely Beethoven-szonáták részletes formai és hangnemi elemzését tartalmazza, s melyhez a komponista feltehetően olvashatott szakirodalmat (1. fakszimile a 344. oldalon).¹² A könyvtárában fennmaradt elméleti munkákra azonban Dohnányinak nem első-sorban felolvasásai miatt, hanem az egyetemen tartott összhangzattan- és zeneszerzésórákra való felkészüléshez volt szüksége. Noha e két tárggyal kapcsolatban voltak fenntartásai, minden igyekezete ellenére sem volt megelégedve növendékei felkészültségével és előképzettségével. A *Búcsú és üzenet*ben ezzel kapcsolatban a következőket olvashatjuk:

Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzés-tant a Florida State Universityn. Ez a tárgy fárasszott ki legjobban. Nemcsak azért, mert szüntelen magyarázni, tanítani, előadni kellett, de mert semmiféle elégtételt nem nyújtott. Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemti szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni. Úgy éreztem magam, mintha valami egyetemi tanár lesüllyed arra a fokra, hogy elemi iskolában tanítson teljesen tudatlan ujoncokat. [...] Hiába vesztegettem rájuk időmet, energiámat, képességeimet, melyekkel jóval magasabb célt szolgálhattam volna. Ezek számára ugyanis falrahányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem.¹³

Az idézet azzal együtt is hitelesnek tűnik, hogy a legújabb kutatások kimutatták: a Dohnányi neve alatt fennmaradt legterjedelmesebb szöveg nem – vagy legalábbis nem teljes egészében – a zeneszerző tollából származik.¹⁴ Az amerikai ha-

8 Dohnányi Ernő: „Romanticism in Beethoven’s Piano-forte Sonatas (Appendix B: Dohnányi’s Lectures at Ohio University)”. In: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 217–219.; Dohnányi Ernő: „Sight-reading (Appendix B: Dohnányi’s Lectures at Ohio University)”, uott, 214–216.

9 Magyarul: Kusz: „...a zenepedagógusok elsőnyúlkodására”.

10 Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő és Beethoven zongoraszonátaí. A zeneszerző születésének 135. évfordulójára”, *Parlando* LIV/5. (2012). <http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-17-Kovacs.htm> (utolsó megtekintés: 2018. július 5.).

11 University of Wisconsin, 1955. november 16., DAT-felvétel. FSU Dohnányi-hagyatéka; másolata: ZTI MZA Dohnányi.

12 A dokumentumot lásd: ZTI MZA Dohnányi, Egyéb dokumentumok (jelzet nélkül).

13 Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1963, 23–24.

14 A *Búcsú és üzenet* szövegének közreadója, Kusz Veronika tett kísérletet a szerzői rétegek szétválasztására. Kusz Veronika: „Dohnányi Ernő az utókornak. A Búcsú és üzenet”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 58–89.

(A)

Importance of analysis, for comp. & executants

Experience: Students insecure

Reasons: Confusion in forms, complicated methods, instead essential, lose in details

Teachers also insecure.

Goethes and no details, no harm. anal.

Not giving development of Sonata, task is help find architecture. Beethoven contains everything

Form in M. is Architect. in time as opposed to that in space. M. has own symmetry in time in plant exps. A B A.

Let us begin:

Major a (Dom) b a (Ton) Song form

Difference between a + A

Terms

Not good: Episode } Fugue
in Son. Coda

Ex. Dev. (Dom) does not always develop.

Recap (Ton)

Exple: Clementi Sonata No. 1

Explain: Develop.

Terms: Transition (Mod.)

Subject Themes may be more

2 groups 2. end Ton.

1. group 1. Subj. Trans.

2. gr. 2 Subj. 9. Dom

new

Has same

2 groups 2. end Ton.

1. Subj. Trans. different

2. Subj. Ton. Clos.

Example: Beeth. 9. m. op. 49 No. 1

Minor

2. Subj. Rel. Maj.

1. fakszimile. Dohnányi Beethoven szonátáinak formai elemzéséről, vélhetően az előadáshoz készített jegyzetének egyik oldala

gyaték hazatérésének köszönhetően ugyanis előkerült egy újabb forráscsoport, mely megerősíti a Dohnányi-kutatás korábbi feltételezését a szöveggel kapcsolatban. Jómagam találtam rá a Búcsú és üzenet Zachár Ilona kezétől származó szövegváltozatára a hagyaték egy kifejezetten személyes egységében, mely alátámasztja,

hogy az írás Dohnányi halála után keletkezett.¹⁵ Dohnányiné ugyanis férje halálát követően megpróbált spirituális úton kapcsolatba lépni férjével, mely eseményekről részletes jegyzőkönyvek maradtak fenn. A szóban forgó forrásban, ha nem is teljes egészében, de részeiben fellelhetők a *Búcsú és üzenet* textusai. Noha a szöveget Zachár jegyezte le, valószínűnek tarthatjuk, hogy törekedett arra, hogy ezek közül több passzus valóban Dohnányi egykori kijelentéseit tükrözze.

A fenti idézet – bárki tollából is származik – alátámasztja, hogy Dohnányi utolsó éveit során tanítványai felzárkóztatása érdekében forgatott oly sok elméleti könyvet. A kötetek kiválasztásában egyébként egykori tanítványának és barátjának, Kilényi Edwardnak is szerepe volt, akit egy 1950-es levelében arra kért, hogy ajánljon számára új kiadású zeneszerzés-tankönyvet.¹⁶ Mint Kilényi 1950. augusztus 6-án kelt leveléből kiderül, a Norton kiadó két kiadványát már el is küldte Dohnányinak:

Bizonyára már megérkezett [az] a két könyv melyet [a] Norton kiadó cégtől kértem Ernő bácsi részére. Az utóbbi évek alatt Walter Piston tankönyvei voltak a legjobbak melyekkel megismerkedhettem és elsősorban ezeket akartam Tallahasseebe küldetni. [...] A másik mű, amelyet oda szeretnék juttatni, Hindemith *Craft of Musical Composition* [...].¹⁷

A fenti levélben említett két, Walter Piston tollából származó összhangzattan¹⁸ és ellenponttal¹⁹ foglalkozó könyv valóban megtalálható volt Dohnányi könyvtárában, mint ahogy a szóban forgó Hindemith-könyv mindkét kötete is.²⁰ És még számos más olyan könyv, melyeket vélhetően a zeneszerzés-oktatáshoz használhatott (1. táblázat a 346. oldalon).

Ahogy az 1. táblázatból is látszik, az elméleti munkák legtöbbje a kontrapunkt és fuga témaköréhez kapcsolható, s emellett csupán két-két összhangzattannal és hangszerezéssel foglalkozó kötet volt Dohnányi könyvtárában. Ez utóbbi könyvek jelenléte ugyanakkor – ahogy Kusz Veronika is rámutatott – a zeneszerző egy tipikusan amerikai hangzás, a fúvószenekar iránti érdeklődését is bizonyítja,²¹ amit ráadásul egy végül el nem készült fúvószenekari mű terve is alátámaszt a komponista levelezésében.²² Ennek alapján tehát úgy tűnik, hogy az elméleti könyvek nem csupán a tanár, de a zeneszerző Dohnányi érdeklődését is felkeltették.

15 Laskai Anna: „Zachár Ilona írásai az amerikai Dohnányi-hagyatékban”. In: *Dohnányi-tanulmányok* 2017. Szerk. Kusz Veronika–Ránki András. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene-tudományi Intézet, 2017, 153–176., ide: 159–160.

16 Dohnányi levele Kilényinek, 1950. július 19. A levél az FSU Kilényi-gyűjteményében található. Idézi: Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 73.

17 Kilényi levele Dohnányinak. ZTI MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 80.323.

18 Walter Piston: *Harmony*. New York: Norton, 1948.

19 Uő: *Counterpoint*. New York: Norton, 1947.

20 Paul Hindemith: *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers, 1945.

21 Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*, 293.

22 Uott

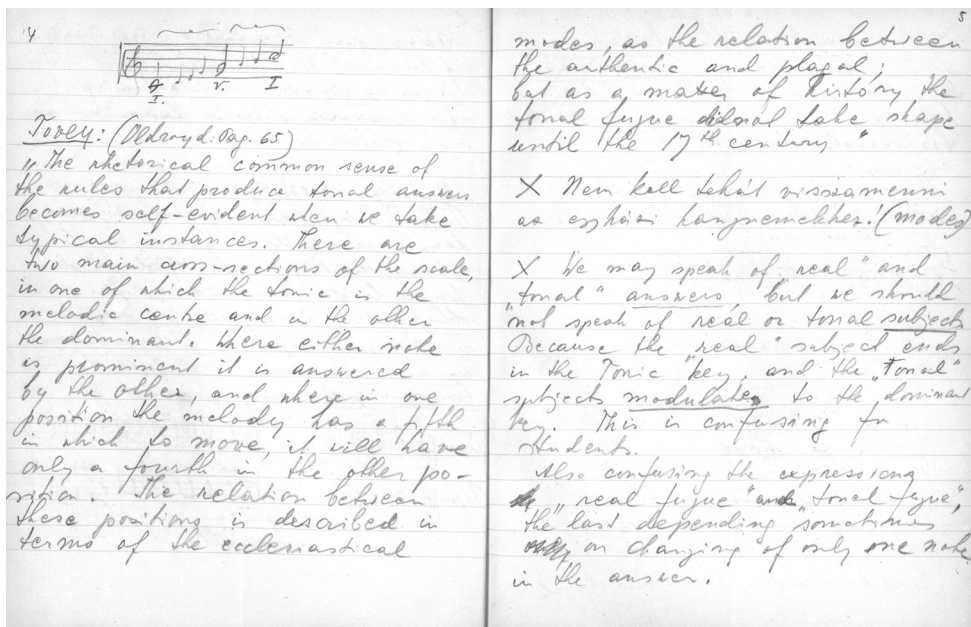
Dohnányi feltételezhetően zeneszerzés-tanításhoz használt kötetei		
Összhangzattan	Ellenpont	Hangszerelés
Stephen A. Emery: <i>Elements of Harmony</i> (Boston: Arthur P. Schmidt, 1890)	Luigi Cherubini: <i>A Treatise on Counterpoint & Fugue</i> Ford. Mary Cowden Clarke (London: Novello, Ewer and Co., 1884)	Kent Wheeler Kennan: <i>The Technique of Orchestration</i> (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1952)
Walter Piston: <i>Harmony</i> (New York: W. W. Norton & Co., 1948)	Cecil Gray: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948)	Philip J. Lang: <i>Scoring for the Band</i> (New York: Mills Music, 1950)
	Paul Hindemith: <i>The Craft of Musical Composition</i> , 1–2. Ford. Arthur Mendel (New York: Associated Music Publishers, 1945)	
	Knud Jeppesen: <i>Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century</i> (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1939)	
	C. H. Kitson: <i>Invertible Counterpoint and Canon</i> (London: Oxford University Press, 1950)	
	George Oldroyd: <i>The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study</i> (London: Oxford University Press, 1949)	
	Walter Piston: <i>Counterpoint</i> (New York: W. W. Norton & Co., 1947)	
	Ebenezer Prout: <i>Fugue</i> (London: Augener, d. n.)	
	Simon Sechter: <i>Praktische Generalbassschule</i> [Leipzig: Leuckart]	

1. táblázat

Hogy Dohnányi milyen alaposan tanulmányozta ezeket a munkákat, azt az egyik, a hagyatékában fennmaradt jegyzetfüzete is bizonyítja (2. *fakszimile*).²³ Ebben ugyanis Gédalge, Oldroyd és Tovey egy-egy kontrapunkttal foglalkozó kötetét hasonlítja össze, amelyek közül csupán André Gédalge munkája (feltehetően a

23 A jegyzetfüzetet ld.: ZTI MZA Dohnányi, Egyéb dokumentumok (jelzet nélkül).

Traite „de la fugue) nem szerepelt a gyűjteményében. A zeneszerző ellenpontórákhoz készített részletes, összehasonlító jegyzetei arról tanúskodnak, hogy az idős komponista nagy odaadással készült az órákra. Ugyanebben a füzetben az egyik oldalra – feltehetően emlékeztetőül – még további hat ellenpontkönyv címét jegyezte fel – talán saját maga számára, de az is elképzelhető, hogy csupán tanítványai figyelmébe kívánta ajánlani őket.



2. fakszimile. Részlet Dohnányi jegyzetfüzetéből, melyben elméleti munkákat hasonlít össze

Jóllehet a fent említett jegyzetfüzet egyedülálló módon dokumentálja Dohnányi olvasás közbeni jegyzetelését, ezek a jegyzetek nem sokban különböznek azoktól a bejegyzéseitől, melyeket egyenesen a könyveibe írt. A zeneszerző ugyanis néhány alkalommal nem állt meg az egy-két szavas kommentárnál, volt, hogy véleményét külön lapon illesztette be adott olvasmányába: erre találunk példát amerikai könyvtárának két kötetében. Ez a fajta megnyilatkozás egyébként – ahogy Vázsonyi Bálint is megfigyelte²⁴ – gyakori volt Dohnányinál, amit a hagyatékában fennmaradt néhány további dokumentum is igazol. A zeneszerző ugyanis nem csupán könyveit, de a személyét illető cikkeket, kritikákat és leveleket is kommentálta, s talán nem meglepő, hogy a margináliák a legtöbb esetben a komponista el- lenvetéseit tartalmazzák. Ezek közül Kusz Veronika egy – a Vázsonyi-hagyatékban található – lemezcenzúrára hívta fel a figyelmet,²⁵ mely úgy tűnik, annyira felbőszítette a zeneszerzőt, hogy nemcsak megjegyzéseivel látta el a dokumentumot,

24 Vázsonyi Bálint: Dohnányi Ernő. Budapest: Nap Kiadó, ² 2002, 235.

25 Kusz: Dohnányi amerikai évei, 260–262.

de még egy koncertprogramot is hozzásatolt. Malcolm Rayment kritikája²⁶ ugyanis azt állította, hogy Dohnányi művei nem állják ki az egyszerűs koncert próbáját: ennek cáfolataként tűzte hozzá a zeneszerző Kilényi Edward kizárólag Dohnányi-művekből összeállított koncertjének programját. Ezenkívül felkiáltójellel látta el a kritikus több megjegyzését, majd mintegy végső csapásként Rayment neve mellé a következő kommentárt írta: „Ki ez a számár?”

Hasonló bejegyzésekkel találkozhatunk az amerikai hagyaték egyik dokumentumcsoportja, az úgynevezett „politikai mappa” iratai között, mely a Dohnányit ért politikai vádaskodások legfontosabb anyagait foglalja egységbe. Ezek közül számos cikkben találhatunk olyan részleteket, amelyeket a zeneszerző aláhúzással emelt ki és felkiáltójellel jelölt, de több esetben előfordult az is, hogy megjegyzését a kivágott cikk mellé írta. Volt, hogy a cikk alaptalannak vélt tartalma ösztönözte arra, hogy jegyzetet írjon az írás mellé,²⁷ és olyan is előfordult, hogy a rágalmon kívül maga az újságíró személye késztette arra, hogy tollat ragadjon.²⁸ Ezenkívül, néhány kivételes esetben, Dohnányi leveleiben is találkozhatunk ezzel az eljárással. A zeneszerző például egy Weissmann János tollából származó levélhez is megjegyzést fűzött,²⁹ melyben Weissmann a Grove-lexikon szócikkének megírásához küldött kérdőívet a zeneszerzőnek.³⁰ Nem tudható pontosan, hogy Dohnányi korábban ismerte-e a lexikonszerkesztőt, mindenesetre a levélhez fűzött megjegyzésében – nem világos, hogy miért, de – igen kemény szavakkal illette.³¹

Tudvalevő, hogy Dohnányi nem szívesen beszélt saját kompozícióiról, s személyesen sem bocsátkozott vitába, inkább – ahogy Vázsonyi is utal rá – széljegyzetek formájában nyilvánította ki véleményét.³² S ahogy a fent említett példákban is látszik, olykor a legszemélyesebb megnyilatkozásait tartalmazzák e bejegyzések.

Dohnányi zenei könyvtárának több példányában is találhatunk kisebb-nagyobb jelentőségű, a zeneszerző kezétől származó bejegyzést. A bejegyzések típusairól a 2. táblázat (lásd a 350–352. oldalon) tájékoztat, mely a zeneszerző által legtöbbször használt margináliákat foglalja össze. Ahogy a táblázatban is megfigyelhető, Dohnányi túlnyomórészt olyan egyszerű jeleket használt, mint az aláhúzás, a felkiáltó és a kérdőjel. Ezek közül talán az aláhúzást használta a leggyakrabban az általa fon-

26 A dokumentumot lásd: ZTI MZA Dohnányi (Vázsonyi-hagyaték).

27 [Szerző nélkül.]: „Miért nem háborús bűnös a külügyminisztériumban Dohnányi Ernő, aki a belügyminisztérium listáján szerepel”, *Szabadság*, 1947. március 5. A cikkben több helyen szerepel Dohnányi aláhúzása, az írás végén pedig a következő megjegyzése szerepel: „Hazugságok tömkelege!”

28 Kéri Pál: „A 15 esztendő László Ervin: Horowitz utóda”, *Az Ember*, 1947. április 17. A cikk végén Kéri Pál neve mellett Dohnányi alábbi megjegyzése olvasható: „egyike Tisza István gyilkosainak”.

29 Weissmann János levele Dohnányinak, 1950. május 7., ZTI MZA Dohnányi: MZA-DE-Ta Script 80.299.

30 A Brockhaus–Riemann-lexikon szerint Weissmann a Grove-lexikon magyar vonatkozású címszavainak szerkesztője és szerzője volt. Lásd: [Név nélkül.]: „Weissmann János”. In: *Brockhaus Riemann zenei lexikon*, III. Szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 656.

31 A levél adatait lásd a 29. jegyzetben. Dohnányi Weissmann János neve mellett található megjegyzése: „Tudatlan fráter vagy szemtelen zsidó”.

32 Vázsonyi: i. m., 235.

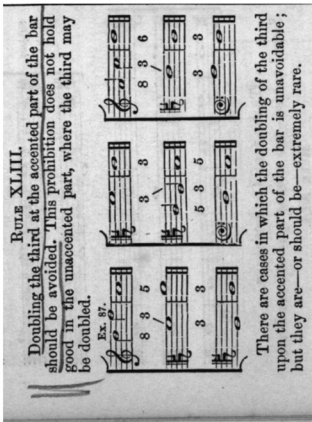
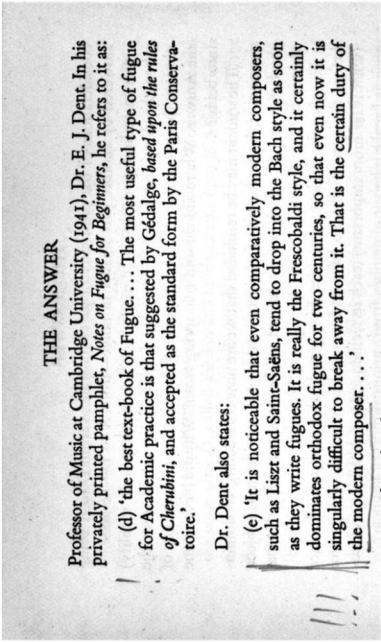
tosnak vélt gondolatok kiemelésére, s természetesen a táblázatban példaként említett könyv (Cherubini: *A Treatise on Counterpoint & Fugue*) mellett számos más kötetben találkozhatunk ezzel a fajta jelöléssel. Az aláhúzás mellett ugyanakkor az egy-egy rész megjelölésére szolgáló, margóra rajzolt függőleges vonal is gyakran előfordul. Ennek a kiemelésnek – mint ahogy a táblázatban is látható – alapvetően két típusa figyelhető meg: a hullám- vagy függőleges vonallal való jelölés, melyekhez gyakran felkiáltójel is társul. Ezeknél jóval ritkábban használta Dohnányi a „pipa-szimbólumot”, melynek szemléltetésére a táblázatba példaként beszúrt kötetet (Emery Stephen: *Elements of Harmony*) Dohnányi nagy valószínűséggel összhangzat-tanóráira való felkészülés során forgathatta. Feltételezhető, hogy az illusztráción látható részlet pontosan ezzel függ össze: vagy azért jelölte így a zeneszerző, mert szerette volna az órán felhasználni, vagy mert már megtanította az adott részletet.

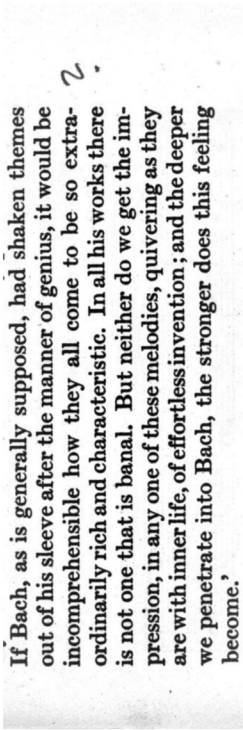
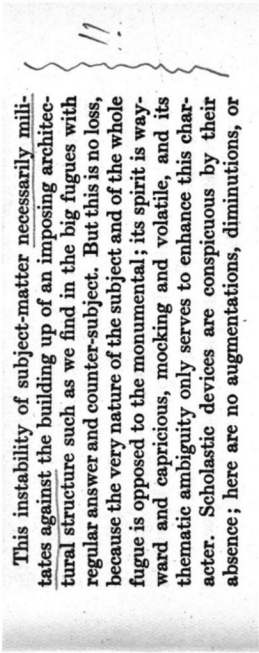
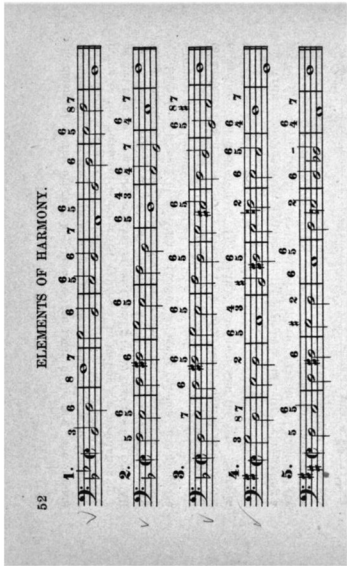
A kisebb jelölések mellett Dohnányi zenei tárgyú kötetei számos hosszabb-rövidebb terjedelmű szöveges bejegyzést is tartalmaznak. Mint ahogy a 2. táblázat példáiból is látszik, gyakran használt „x” jelet, ha külön megjegyzést kívánt fűzni egy adott szakaszhoz. Cecil Gray Bach *Wohltemperiertes Klavier*jéről szóló könyvében, az 1. példában a beillesztett „x” jelhez (1a) a lap alján fűzött megjegyzést (1b: „fúgaszerkesztésű fantázia=prelúdium”). A 2. példában a zeneszerző Oldroyd fúgáról szóló könyvének kottapéldája alá írta be megjegyzését: „lehetséges-e más helyes válasz?” („Is there other good answer possible?”). Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy Dohnányi e kérdéseket vajon csupán önmagának, vagy esetleg hallgatóinak kívánta feltenni a tanításkor. Az utolsó, 3. példában szereplő részletről – mely egyúttal a függőleges jelölés melletti margináliákra ad példát – a kritikus hangvételű széljegyzet alapján („Rubbish!”) – feltételezhetjük, hogy azt a zeneszerző biztosan nem használta a tanításhoz.

A fentiekben tárgyalt rövidebb szöveges jegyzetek mellett terjedelmesebb bejegyzésekre ad példát az a hagyatékban található két kötet, melybe Dohnányi külön lapon illesztette be saját kommentárjait. Ezeket a bejegyzéseket – mint ahogy rövidebb hozzászólásait is – angol nyelven fogalmazta meg, feltehetően azért, mert a könyv maga is ezen a nyelven íródott. Azonban az sem kizárt, hogy az órára való felkészülés miatt írta őket angolul, így később a tanítás során is használhatta őket.

Az egyik könyv George Oldroyd *The Technique and Spirit of Fugue* című munkája,³³ mely – mint már korábban utaltam rá – egyike volt azoknak a köteteknek, melyekről Dohnányi összehasonlító jegyzetet készített vázlatfüzetében. A könyv bejegyzéseit tekintve a legtöbbször csupán egyszerű jelölésekkel találkozhatunk: margón található függőleges vonallal, illetve felkiáltó- és kérdőjellel. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy Dohnányi széljegyzetei csak a könyv első felében jelennek meg – egy ponton túl szemlátomást elvesztette érdeklődését a kötet iránt. A kisebb jelölések és rövid szöveges kommentárok mellett a könyvben található továbbá egy Dohnányi kezétől származó, ceruzával beírt kottapélda az ötödik, *The Answer* („A válasz”) című fejezetben.

33 George Oldroyd: *The Technique and Spirit of Fugue. A Historical Study*. London: Oxford University Press, 1949.

Bejegyzések típusai Dohnányi zenei tárgyú kötetekben		
Bejegyzés típusa	Példa	Forrás
Egyszerű jelölések		
aláhúzás	 <p>EX. 37.</p> <p>Doubling the third at the accented part of the bar should be avoided. This prohibition does not hold good in the unaccented part, where the third may be doubled.</p> <p>There are cases in which the doubling of the third upon the accented part of the bar is unavoidable; but they are—extremely rare.</p>	<p>Luigi Cherubini:</p> <p><i>A Treatise on Counterpoint & Fugue</i> Ford.: Mary Cowden Clarke (London: Novello, Ewer and Co., 1884)</p> <p>A példa a kötet 22. oldaláról származik.</p>
felkiáltójel és függőleges vonal	 <p>THE ANSWER</p> <p>Professor of Music at Cambridge University (1941), Dr. E. J. Dent. In his privately printed pamphlet, <i>Notes on Fugue for Beginners</i>, he refers to it as:</p> <p>(d) 'the best text-book of Fugue. ... The most useful type of fugue for Academic practice is that suggested by Gédalge, based upon the rules of Cherubini, and accepted as the standard form by the Paris Conservatoire.'</p> <p>Dr. Dent also states:</p> <p>(e) 'It is noticeable that even comparatively modern composers, such as Liszt and Saint-Saëns, tend to drop into the Bach style as soon as they write fugues. It is really the Frescobaldi style, and it certainly dominates orthodox fugue for two centuries, so that even now it is singularly difficult to break away from it. That is the certain duty of the modern composer. ...'</p>	<p>George Oldroyd:</p> <p><i>The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study</i> (London: Oxford University Press, 1949)</p> <p>A példa a kötet 66. oldaláról származik.</p>

kérdőjel		<p>Cecil Gray:</p> <p><i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i></p> <p>(London: Oxford University Press, 1948)</p> <p>A példa a kötet 95. oldaláról származik.</p>
hullámvonal és felkiáltójel a margón		<p>Cecil Gray:</p> <p><i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i></p> <p>(London: Oxford University Press, 1948)</p> <p>A példa a kötet 35. oldaláról származik.</p>
✓ (pipa)		<p>Stephen A. Emery:</p> <p><i>Elements of Harmony</i></p> <p>(Boston: Arthur P. Schmidt, 1890)</p> <p>A példa a kötet 52. oldaláról származik.</p>

Szöveges jelölések	
1.	<div><div><p>To return to the prelude. The semiquaver figure with which it starts becomes eventually the counter-subject of the <u>fugal fantasia</u> which follows. After being treated</p><p>a)</p><p>b)</p></div><div><p>Gray, Cecil: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948). A példa a kötet 34. oldaláról származik.</p></div></div>
2.	<div><div><p>THE ANSWER</p><p>Subject</p><p>Ex. 84</p><p>Answer</p><p>is like the fugal answer possible.</p><p>Proust remarks concerning this:</p></div><div><p>Oldroyd, George: <i>The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study</i> (London: Oxford University Press, 1949). A példa a kötet 74. oldaláról származik.</p></div></div>
3.	<div><div><p>94</p><p>THE FORTY-EIGHT</p><p>and on looking at it he discovered, quite accidentally, that it would lend itself to all manner of contrapuntal treatment. One of the first things he thought it self-evident that the simplicity of a theme, and the simplicity of the subject, which was capable of such developments, was so remote that the chance of such an occurrence would be somewhat in the ratio of a million to one against—a chance which would be a million to one against a golf. Granting that such phenomena occur occasionally, as they do in the music of Bach.</p><p>This fugue is another example of the same thing as the first of the forty-eight. It is a masterpiece of simplicity that in spite of the seeming effortless simplicity of the subject, its construction 'must have cost even Bach himself the most concentrated application and intense effort'. It stands to reason that it must be so, for if such a theme and subject were composed by a poor, unskilled, look, it follows that any one might write fugues as good as Bach's, because, given the theme, any reasonably competent composer could realize its possibilities adequately, for everything is latent in the theme itself.</p></div><div><p>Gray, Cecil: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948). A példa a kötet 94. oldaláról származik.</p></div></div>

2. táblázat (folytatás)

B. The following subject of the 'head and tail' kind reveals the fact that the dividing line between head and tail is not necessarily a help in constructing the answer, because the point of adjustment does not coincide with the dividing line.



The head and tail are marked a and b respectively. But close examination will show that this division into parts is no help as regards plotting the answer. In other words, we cannot apply the method which worked in the case of Bach's fugue in E flat (Ex. 46) and make the change at the joint of the head and tail as indicated at x—y in the following first sketch for the answer:



The reason is that no harmonic progression can bridge the gap between x—y satisfactorily. And it can be taken as a sure decision that any adjustment which causes forced harmonic progression, is wrongly made.

It is therefore obvious that the adjustment in the answer does not coincide with the beginning of the tail of the subject.

What then can help us to make sure of the proper adjustment? My reply is 'CADENCE-FEELING'; and cadence-feeling is supremely important.



3. fakszimile. George Oldroyd: The Technique and Spirit of Fugue, 55.

Oldroyd ugyanis azt állította, hogy az általa megadott példa esetében nincs megfelelő harmóniai folyamat, amellyel áthidalhatná az általa x és y-nal jelölt témák közötti rést. Dohnányi a szerző megállapítását aláhúzta és kérdőjellel jelölte a margón, majd a megoldhatatlannak vélt problémához egy ceruzával felvázolt kottapéldában cáfolta meg az író állítását (3. fakszimile).


Szintén e fejezet végén találhatjuk Dohnányi egy hosszabb lapalji bejegyzését, amelyet egy külön beragasztott lapon folytatott (4. fakszimile a 354. oldalon).

A fejezet végére írt ceruzás bejegyzésben a zeneszerző elismerően nyilatkozik a kötetnek a fúgák választát tárgyaló szakaszáról, ugyanakkor kifogásolja Oldroyd apró, téma szerint széttagolt könyvrészeit: Dohnányi szerint jobb lett volna, ha a szerző egyvégtében elemezte volna a fúgákat. A beszúrt lapon a komponista további kiegészítéseit olvashatjuk, amelyek a könyvvel kapcsolatos hozzászólásain túl

THE ANSWER

This chapter might be brought to a close by an example (from the 48) of a subject which ends on a factor of the dominant chord of the Tonic key, but not in the dominant key.

BACH "48" Vol. I No. 15
Subject



It will be seen that Bach's Answer is a Real one and ends on the dominant chord in its own key; whereas, had the dominant chord terminated the subject and marked the establishment of the dominant key, the Answer would have been Tonal, and would have ended in the Tonic key. One should notice how appropriately Bach uses a codetta to bridge over the gap from this point to the entry of the subject in the Tonic key again. To the skilful building of this codetta, reference has already been made.

Although a text-book of this kind is not the place to indulge in exhaustive investigation, yet I venture to hope that sufficient has been done by means of this historical approach to cast a clearer light upon Bach's examples and show them in their true perspective.

*An excellent chapter; clear, instructive!
The rest of the book is too circumstantial and minute. Instead of dividing it in separate chapters, Exposition, first Episode etc. it would have been better to show the structure by analysing the Fugues in whole, one after the other.*

98

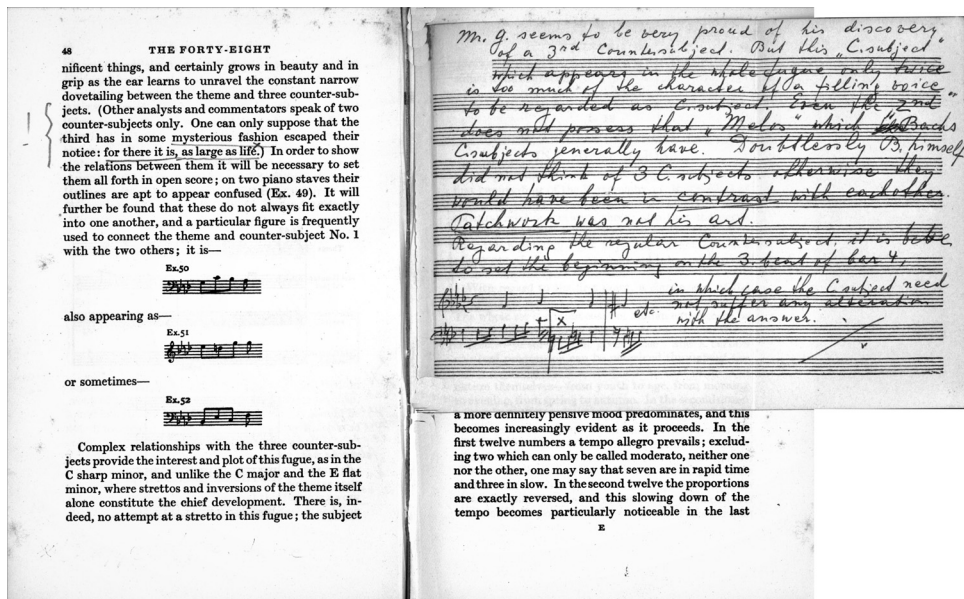
To have a "tonal" or "real" answer is not a free choice, but an aesthetical requirement. Many subjects cannot be answered otherwise than "real". There are also subjects which want the real answer on aesthetic grounds. Bach did not care about real or "tonal"; for him there was only a "right" or "wrong" answer. - To explain his way is not necessary to go back to Purcell and the Modern. It is a simple aesthetical demand that the Exposition should establish the Tonality. The Counterweight of the Dominant in the Subdominant. Taking this point of view there are no vexatious minutiae, no contradictions, no inconsequences in Bach's answers. They are all correct.

4. fakszimile. George Oldroyd: The Technique and Spirit of Fugue, 98.

egyedülálló módon dokumentálják azt, hogy Dohnányi mennyire ismerte Bach életművét és ezen belül is fűgáit (3. táblázat a 356–357. oldalon).

A másik, korábbiakban már említett kötet, amelyet Dohnányi csaknem végigjegyzetelt, Cecil Gray angol zeneszerző és zenekritikus munkája, mely Bach Wohltemperiertes Klavierját tárgyalja (*The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*).³⁴ A könyv mintegy kétharmada tartalmazza a zeneszerző margináliáit, s csakúgy, mint az előző példánk esetében, ezek is a kötet első felében találhatók. Dohnányi jelöléseit, beszúrt szövegeit tekintve – mint ahogy az előzőekben láthattuk – igen sokféle megoldással, például több felkiáltó- és kérdőjeles, illetve margószéli jelöléssel találkozhatunk. Ezekon kívül számos szöveges bejegyzés is található a könyvben, melyek többsége alapvetően a zeneszerző által kifogásolt vagy éppen helyesnek vélt szakaszaira vonatkozik. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy Dohnányi a könyv általa helytelennek vélt részeivel kapcsolatos kommentárjait nem mindig eresztette bő lére. A legtöbb esetben csupán olyan rövid megjegyzésekkel illetett bizonyos szövegrészeket, mint például: „buta megállapítás” („This is a stupid statement”), „micsoda számárság” („What a nonsense!”), vagy „badarság” („Rubbish!”). Ezen

34 Cecil Gray: *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*. London: Oxford University Press, 1948.



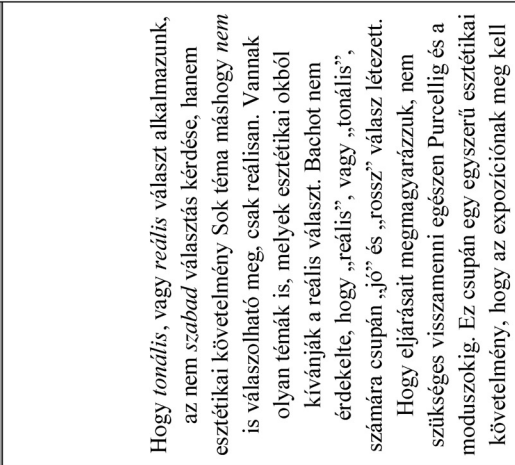
5. fakszimile. Cecil Gray: The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach, 48.

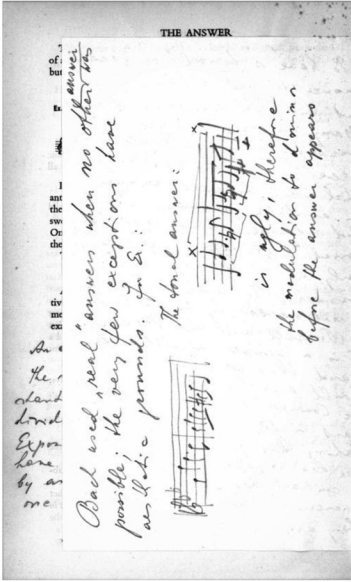


túl persze voltak olyan szakaszok is, amelyekkel látszólag egyetértett, margináliája mégis meglehetősen ironikus hangvételt hordoz: „helyes!” („Right!”), „micso-da új és eredeti megállapítás!” („What a new and original statement!”).

Dohnányi két esetben azonban nem állt meg az egy-két szavas megjegyzéseknél, s Oldroyd kötetéhez hasonlóan, itt is külön lapon szúrta be hosszú kommentárjait az adott szövegrésszel kapcsolatban (5. fakszimile).

Az első, terjedelmesebb megjegyzését a kötet 48. és 49. oldala közé illesztette be (4. táblázat a 358–361. oldalon, ide: 1a), ahol a *Wohltemperiertes Klavier* első kötetének f-moll fúgáját elemzi a szerző. Dohnányi vizsgálódása során arra is kitér, hogy a legtöbb elemző e fúga tárgyalásakor általában két ellentémáról beszél, Gray szerint azonban egy harmadik ellentéma is megtalálható a fúgában. Ugyan állítását a szerző további magyarázataival és kottapéldákkal is alátámasztja, a beillesztett Dohnányi-szövegből kiderül, olvasója nem értett egyet megállapításával. Dohnányi szerint ugyanis a Gray által harmadik ellentémaként feltüntetett téma nem elég karakterisztikus ahhoz, hogy ellentéma legyen. Kiemelte továbbá, hogy ha Bach három ellentémát használt volna, akkor minden bizonyonnyal nagyobb kontraszt lenne azok között. Valójában Dohnányi ezzel az állításával vonta kétségbe a szerző által felfedezett harmadik ellentéma jelenlétét, aki egyébként maga is a témából eredeztette az ellentémát. Ugyanakkor Dohnányi a betoldott lap másik oldalán (4. táblázat: 1b) az első ellentémára vonatkozó megjegyzését – miszerint annak kezdetét a harmadik negyedre kell tennünk – egyenesen Bach megoldásának lekottázásával kívánta igazolni.

Dohnányi bejegyzése George Oldroyd *The Technique and Spirit of Fugue* című munkájában

	<p>To have a „tönd” or „real” answer is not a free choice, but an aesthetic requirement. Many subjects cannot be answered otherwise than „real”. There are also subjects which want the real answer on aesthetic grounds. Bach did not care about „real” or „tönd”, for him there was only a „right” or „wrong” answer. – To explain his ways is not necessary to go back to Purcell and the Modes. It is a simple aesthetic demand that the Exposition should establish the Tonality. The counterweight of the Dominant is the Subdominant. Taking this point of view there are no „vexations minutiae”, no contradictions, no inconsequences in Bach’s answers. They are all correct.</p>	<p>Hogy <i>tonális</i>, vagy <i>realis</i> választ alkalmazunk, az nem <i>szabad</i> választás kérdése, hanem esztétikai követelmény. Sok téma máshogy nem is válaszolható meg, csak <i>realisan</i>. Vannak olyan témák is, melyek esztétikai okból kívánják a <i>realis</i> választ. Bachot nem érdekelte, hogy „<i>realis</i>”, vagy „<i>tonális</i>”, számára csupán „<i>jó</i>” és „<i>rossz</i>” válasz létezett. Hogy eljárásait megmagyarázzuk, nem szükséges visszamenni egészen Purcellig és a móduszokig. Ez csupán egy egyszerű esztétikai követelmény, hogy az <i>expoziciónak</i> meg kell alapoznia a <i>tonalitást</i>. A domináns ellensúlyozására a <i>szubdomináns</i> szolgál. Ezt a szempontot figyelembe véve, nincsenek nyugtalanító apró részletek, nincsenek ellentmondások, nincsenek következetlenségek Bach válaszaiban. Mindegyik helyes.</p>
---	---	--

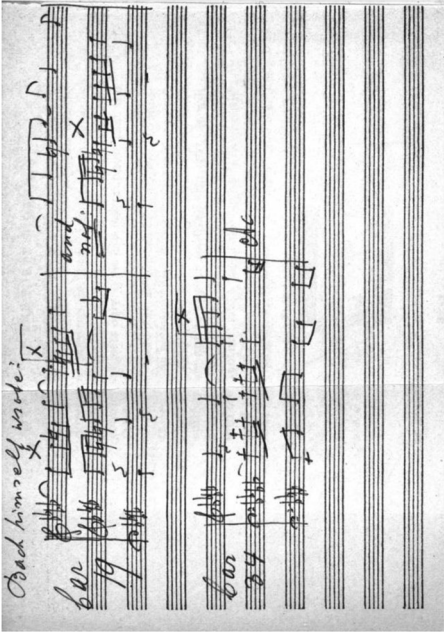
	<p>Bach used „real” answers when no other answer was possible; the very few exceptions have aesthetic grounds. For Ex.: The tonal answer: [...] is ugly, therefore the modulation to d minor before the answer appears.</p>	<p>Bach akkor használ „reális” választ, amikor nincs másik lehetséges válasz; a nagyon kevés kivételnek esztétikai oka van.</p> <p>Például:</p>  <p>a tonális válasz:</p> 	<p>esúnya, ezért modulál d-mollba, mielőtt a válasz megjelenne.</p>
---	---	--	---

Dohnányi bejegyzései Cecil Gray: *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach* című kötetében

Mr. G[ray] seems to be very proud of his discovery of a 3rd countersubject. But this "c[ounter] subject" which appears in the whole fugue only twice is too much of the character of a filling voice to be regarded as c[ounter] subject. Even the "2nd" does not possess that "Melos" which Bachs c[ounter] subjects generally have. Doubtlessly B[ach] himself did not think of 3 C[ounter] subjects otherwise they would have been in contrast with each other. Patchwork was not his art. Regarding the regular countersubject, it is better to set the beginning on the 3. beat of bar 4, in which case the C[ounter] subject need not suffer any alteration with the answer.



Bach himself wrote / Bach maga ekképpen írta:



19. item
(bar 19)

is same:
(and not)

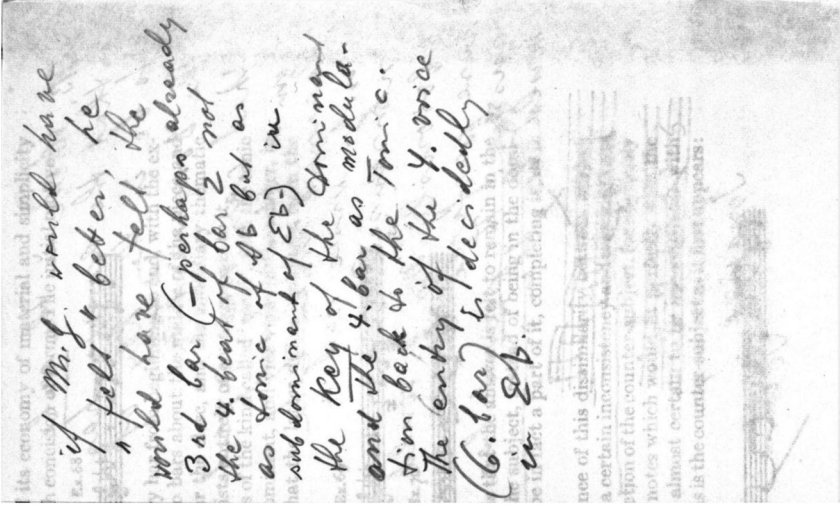
34. item
(bar 34)

etc.

1b

<div data-bbox="539 1573 592 1645" data-label="Text">2a</div> <div data-bbox="136 992 1029 1573" data-label="Image"> </div>	<div data-bbox="872 861 890 992" data-label="Text">Imagine! But!</div>	<div data-bbox="305 180 465 602" data-label="Text"> <p>Hol van az a szabály [leírva], hogy a válasznak domináns hangnemben kell lennie? Mit várhatunk a növendéktől, amikor a Mr. Grayhez hasonló tanult emberek, ilyen badarságot írnak le? Mr. Gray nyilvánvalóan jobban szereti a reális választ. A második ütem így lenne akkor:</p> </div> <div data-bbox="592 258 728 521" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="872 437 890 602" data-label="Text">Képzeljünk el! De!</div>
---	--	---

4. táblázat (folytatás)

<div data-bbox="555 1566 604 1627"><p>2b</p></div> 	<p>if Mr. Gray] would have "felt" better, he would have felt the 3rd bar (– perhaps already the 4. beat of bar 2 not as tonic of Eb but as subdominant of Eb –) in the Key of the dominant and the 4. bar as modulation back to the Tonic. The entry of the 4. voice (6. bar) is decidedly in Eb.</p>
	<p>ha Mr. Gray jobban (kereste) érezte volna, a 3. ütemet (talán már a második ütem 4. ütésénél nem mint az Asz tonikáját, de mint az Esz szubdominánsát) domináns hangnembben érezné a 4. ütem ugyanis visszamodulál a tonikára. A negyedik szólam belépése (6. ütem) tagadhatatlanul Esz-ben van.</p>

A zeneszerző a következő hosszabb kommentárját (4. táblázat: 2a–b) az Aszdúr fuga elemzéséhez mellékelte. A beszúrt szöveg arról tanúskodik, hogy Dohnányi az elemzés során egy olyan alapvető tévedést talált, amely miatt újfent komolyan bírálta a szerzőt. Gray ugyanis a fuga vizsgálatakor azt kifogásolta, hogy a válasz ugyanabban a hangnemben van, mint a téma, ahelyett, hogy a dominánsban lenne. A külön lapon beszúrt szövegben Dohnányi a következő kérdéssel kezdte kommentárjait: „Hol van az a szabály, hogy a válasznak domináns hangnemben kell lennie?” Majd ekképpen folytatta: „Mit várhatunk a növendéktől, amikor a Mr. Grayhez hasonló tanult emberek ilyen badarságot írnak le?” Úgy tűnik, Dohnányit annyira felbőszítette a szerző állítása, hogy további megjegyzéseit már kifejezetten kötekedő hangnemben fogalmazta meg. Ugyanakkor az, hogy jegyzetében éppen a tanulókkal kapcsolatos elvárásokat hozza szóba, azt támasztja alá, hogy ezt a kötetet is az órákra való felkészülés alkalmával forgathatta.

Jóllehet a tanításnak Dohnányi egész pályáján nagy szerepe volt, az amerikai évek alatt ez jelentette munkásságának legfőbb területét. Éppen ezért érdekesek a fentiekben tárgyalt, bejegyzéseket tartalmazó kötetek, melyek azt dokumentálják, hogy milyen nagy érdeklődéssel fordult az elméleti munkák felé, és milyen lelkiismeretesen készült az óráira. A könyvek mellett ugyanakkor a zeneszerző kottatárának példányai is tartalmaznak bejegyzéseket, melyeket szintén érdemes volna megvizsgálni. Ugyan a komponista az amerikai időszakban viszonylag kevés alkalommal vezényelt, mégis számottevő – összesen 57 – példány tartalmazza margináliáit. Mivel azonban ezek döntő többségben olyan művek, melyeket Dohnányi nem az Egyesült Államokban vezényelt, valószínűnek tarthatjuk, hogy Magyarországról küldtek ki számára partitúrákat. Az is elképzelhető ugyanakkor, hogy bejegyzései mégis az amerikai időszakban keletkeztek, mivel karmesternövendékeket is tanított, tehát feltételezhetően ezek a margináliák is a tanítással hozhatók összefüggésbe. Ráadásul a szóban forgó partitúrák vizsgálata a zeneszerző dirigensi attitűdjéről alkotott eddigi képünket is árnyalhatja. Mindazonáltal az amerikai hagyaték, s ezen belül is Dohnányi zenei könyvtára és kottatárának páratlan tételei nem csupán azt dokumentálják, hogy a zeneszerző milyen könyveket forgathatott utolsó éveiben, de – mint ahogy az előző néhány példa rávilágít – egyedülálló módon enged betekintést zenei gondolkodásába is.

ABSTRACT

ANNA LASKAI

ENTRIES IN ERNST VON DOHNÁNYI'S MUSIC BOOKS

The American Estate of Ernst von Dohnányi has arrived in Hungary, and it contains a number of remarkable sources, for example the items of the composer's scores and library. These documents are now in the care of the Institute for Musicology's Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, under the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. Therefore the author of this paper was the first who could examine the books and scores that Dohnányi possessed in the final decade of his life. The article examines the items of the composer's American library, especially the documents of Dohnányi's professional inquiry: the marginal notes in his music books and theoretical works, which he definitely used to prepare for teaching at Florida State University in his American years.

Anna Laskai is an assistant research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology. In 2016 she published a monograph on Gyula Dávid. In 2017 she obtained her diploma in musicology at the Liszt Academy of Music (Budapest) and she won the Fellowship Granted by the Hungarian Republic. Currently, Anna Laskai is a student in the Doctoral School of Musicology at the Liszt Academy of Music, the theme of her planned dissertation is also directed towards Dohnányi's work.